

DISCURSO SOBRE AS ARTES PLÁSTICAS DE SCHELLING

*Carlos João Correia*¹
(Universidade de Lisboa)

O longo discurso proferido por Schelling, na Academia das Ciências de Munique, no dia 12 de Outubro de 1807, constitui um dos seus ensaios filosóficos mais influentes, tendo sido recebido entusiasticamente no mundo cultural alemão. Como dirá Goethe, na sua correspondência, “o discurso de Schelling causou-me uma grande alegria”². O único remoque conhecido foi do seu amigo Hegel, indiciando a separação filosófica, cujo início ocorrerá precisamente nesse mesmo ano, mas cuja ruptura radical, em termos *pessoais*, nunca aconteceu realmente³. Numa carta a Niethammer, enviada a 13 de Outubro desse mesmo ano, Hegel dirá ironicamente: “O mar traz-nos trigo, o deserto da Arábia, vinho, o Gotardo, laranjas [...] e em Munique prosperam [...] os discursos estético-filosóficos”⁴.

¹ carlosjoaocorreia@gmail.com

² “Schellings Rede hat mir viel Freude gemacht.” (Goethe. Carta a Jacobi. 11 de Janeiro de 1808. *Briefe [Hamburger Ausgabe]*. III. 1805-1821, 62).

³ Tilliette chama-nos à atenção do encontro, sem dúvida accidental, entre os dois em Agosto de 1827, em Carlsbad, no qual passaram cinco dias juntos. Cf. X. Tilliette. “Hegel et Schelling à Iena”. *Revue de Métaphysique et de Morale*. 73, n.º 2 (Avril-Juin, 1968), 151. É evidente que o mesmo já não se pode dizer em termos filosóficos, sendo o primeiro sinal desse distanciamento a crítica hegeliana à forma como Schelling – ou, pelo menos, os seus discípulos, como Hegel se apressará a esclarecer – pensa(m) a questão do absoluto.

⁴ “das Meer trägt Korn, die arabisme Wüste Wein, der Gottard Orangen [...] und in München [...] ästhetism-philosophisme Reden” (Hegel. Carta a Niethammer. Novembro de 1807. *Briefe von und Hegel*. I 1785-1812. Hamburg: Felix Meiner. 1952, 195).

Schelling tem plena noção da importância deste texto, o que explica que tenha sido incluído na primeira edição conjunta dos seus escritos⁵. Com efeito, publica-o em conjunto um número muito restrito de obras, entre elas, *Do Eu como princípio da filosofia* (o *Vom Ich* de 1794), as *Cartas sobre o Dogmatismo e o Criticismo* (1796), os *Tratados para explicar o idealismo da Doutrina da Ciência* (*Abhandlungen* de 1796/1797), as *Investigações Filosóficas sobre a Essência da Liberdade Humana* (a *Freiheitsschrift* de 1809). O que sobressai desta escolha, para lá da inclusão do *Discurso sobre as Artes Plásticas*, é a elisão completa dos textos que dão corpo ao sistema da identidade. São, sem dúvida, várias as razões que o levaram a esta supressão, mas, a meu ver, a mais interessante, neste contexto, é a convicção de que o *Discurso* sintetiza bem a sua concepção filosófica sobre a arte e a natureza. O idealismo estético de 1800 – que o levava a afirmar que o verdadeiro *organon* da filosofia seria a arte – desvanece-se em função da nova tese exposta nesta conferência, segundo a qual a arte constitui o modo humano de traduzir a força criadora da Natureza.

A presente edição portuguesa do *Discurso sobre as Artes Plásticas* segue precisamente o texto como Schelling o apresentou nos seus *Escritos Filosóficos* de 1809. Em termos de paginação, seguimos as duas edições canónicas do texto, ambas póstumas, a saber, a que foi realizada pelo filho de Schelling, no volume 7 das *Obras Completas* (*Sämmtliche Werke*)⁶, assim como edição da *Gesamtausgabe* de Manfred Schröter⁷. Entre parêntesis, no corpo do texto, é indicado respectivamente a dupla paginação, utilizando as seguintes siglas: S.W. e GA. Prevê-se a edição crítica alemã deste discurso em 2022, no volume 16, sob a responsabilidade de Vicki Müller-Lüneschloß e Ives Radrizzani⁸. Gostaríamos de expressar publicamente o nosso reconhecimento pela primeira edição portuguesa deste texto, infelizmente incompleta, de Fernando R. de Moraes Barros⁹.

⁵ F.W.J. Schelling's *philosophischen Schriften*. I. Landshut: Philipp Krüll. 1809, 341-396.

⁶ Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings *sämmtliche Werke*. Vol.7. Ed. de Karl Friedrich August Schelling. StuttgartAugsburg: Cotta, 1860, 289-329.

⁷ *Schellings Werke* [Münchener Jubiläumsdruck]. Vol. 3 E [*Ergänzungsband*]. Ed. de Manfred Schröter. München: C.H. Beck, 1968, 389-429.

⁸ F. W. J. Schelling: *Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. I,16,1-2: *Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichte'schen Lehre* (1806), *Über das Verhältniß des Realen und Idealen in der Natur* (1806), *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur* (1807). Ed. de Vicki Müller-Lüneschloß e Ives Radrizzani. Stuttgart: Frommann-Holzboog. 2022.

⁹ F. W. J. Schelling. *Sobre a relação das Artes Plásticas com a natureza*. Introdução, tradução e notas de Fernando R. de Moraes Barros. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011.

Como nota final, importa referir que a nossa tradução segue o antigo acordo ortográfico da língua portuguesa.

F. W. J. SCHELLING
SOBRE A RELAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS COM A NATUREZA.
UM DISCURSO ACADÉMICO.

[S.W. VII 291/GA III E 391] Dias festivos como o de hoje¹⁰ que, sob o nome do rei¹¹, tal como uma palavra-chave [*Losungswort*] sublime, nos convida a que regozijemos, conduzindo-nos a considerações em que apenas as palavras e o discurso podem celebrar, recordando o que há de mais universal e digno, permitindo, assim, reunir os ouvintes numa comunhão espiritual tão intensa quanto aquela que os unifica no sentimento patriótico adequado a este dia. Com efeito, o que mais poderíamos agradecer aos príncipes deste mundo a não ser o facto de nos concederem e perseverarem o deleite tranquilo de tudo o que é excelente e belo? Tanto é assim que não podemos deixar de recordar as suas boas acções nem considerar a felicidade pública sem sermos imediatamente conduzidos ao que é universalmente humano. Na verdade, dificilmente se engrandeceria tal festividade com um prazer mais geral do que o de desvelar uma grande e verdadeira obra de arte plástica, oferecendo-a livremente à nossa intuição; não menos unificador e, ao mesmo tempo, apropriado com este lugar, consagrado exclusivamente às ciências, de tentar desvelar a essência da obra de arte em geral, deixando-a surgir, por assim dizer, diante do olhar do espírito.

Quantas coisas há tanto tempo se têm percepcionado [*empfunden*], pensado e ajuizado sobre a arte! Como poderia este discurso esperar, no meio a uma reunião tão eminentes especialistas e críticos perspicazes, dar um novo estímulo a este tema, se não fosse o caso de a arte desdenhar toda a espécie de ornamentação estranha e da presente prelecção beneficiar da benevolência geral de que o tema goza. | [292/392] Com efeito, os outros objetos precisam ser realçados através da eloquência, ou então, se possuem em si um conteúdo exuberante, devem tornar-se verosímeis através da exposição. Mas a arte possui essa vantagem de se manifestar visualmente, já que a sua realização evita as dúvidas que eventualmente seriam lançadas contra as afirmações de uma perfeição acima da medida comum, na mesma proporção em que aquilo que não seria apreendido na ideia surge, nessa

¹⁰ Este discurso foi pronunciado na Academia de Ciências de Munique, no dia 12 de Outubro de 1807, no dia da festa do rei. As anotações foram acrescentadas ulteriormente na altura da reimpressão deste discurso no primeiro tomo dos nossos Escritos Filosóficos (Landshut, 1809).

¹¹ Maximiliano I, José da Baviera (1756-1825), aliado germânico de Napoleão Bonaparte. Assumiu o título de rei no primeiro dia do ano de 1806. [n.d.t. *passim*]

região, como que corporificado diante dos olhos. Importa, também, dizer a favor deste discurso que as diversas doutrinas formuladas nunca se terem aproximado suficientemente da fonte primordial da arte. Na verdade, a maioria dos artistas, ainda que todos eles devam imitar a natureza, raramente conseguem atingir um conceito da sua essência. Quanto aos especialistas e pensadores, por causa da maior inacessibilidade da natureza, julgam mais cómodo deduzir as suas teorias a partir de considerações sobre a alma do que de uma ciência da natureza. Ora, tais doutrinas são assaz superficiais; certamente dizem coisas correctas e verdadeiras a respeito da arte, porém elas próprias são inúteis para os artistas plásticos e perfeitamente estéreis na prática.

Com efeito, as artes plásticas devem ser, segundo uma fórmula muito antiga, uma *poesia muda*¹². O autor desta afirmação quis, sem dúvida, dizer com isto que elas devem exprimir, como a poesia, pensamentos, conceitos espirituais cuja origem é a alma, não através da linguagem, mas, sim, como o faz a natureza silenciosa, através de figuras, formas, obras sensíveis e autónomas. As artes plásticas constituem, assim, manifestamente um elo activo entre a alma e a natureza e só as podemos compreender nessa mediação viva. Na medida em que têm em comum com as outras artes – e nomeadamente com a poesia – uma relação com a alma, o que lhe é específico é esta força produtiva semelhante que as religa à natureza: é unicamente nesta força que se deve centrar uma teoria que possa satisfazer o entendimento, estimular a própria arte, sendo-lhe ao mesmo tempo útil.

[293/393] Esperamos assim, se considerarmos as artes plásticas na sua relação com o seu verdadeiro modelo e fonte primária, a natureza, poder fornecer à teoria um novo elemento e fornecer algumas precisões ou esclarecimentos mais rigorosos dos seus conceitos, mas, sobretudo, tornar claro a coesão de todo o edifício da arte à luz de uma necessidade superior.

Mas não terá a ciência, com efeito, reconhecido, desde sempre, essa relação? E todas as teorias dos tempos modernos não pressupuseram este princípio de que a arte deve imitar a natureza? – Admitamos que assim foi. Mas em que é que este grande princípio geral pode ser útil ao artista tendo em atenção a ambiguidade do conceito da natureza, a um ponto tal que existem quase tantas representações dela como como modos de vida diferentes? Para uns, a natureza não é mais do que o agregado inerte de um número indeterminado de objectos ou, então, o espaço onde ele imagina

¹² Expressão de Plutarco (*Moralia* 346f), atribuída ao poeta Simónides de Keos. Encontramo-la igualmente no Prólogo do *Laocoonte* de Lessing (*Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1767): “daß die Malerei eine *stumme Poesie*, und die Poesie eine redende Malerei sei”. [n.d.t.]

que as coisas estão encerradas num receptáculo; para outrem, ela não é mais do que o solo aonde vai buscar o seu alimento e sustento; somente o investigador inspirado a considera como a sagrada força originária do mundo, eternamente criadora, que cria tudo o que existe a partir da sua própria actividade. Este princípio tinha certamente uma significação elevada ao ensinar à arte a imitar esta força criadora; mas dificilmente se pode duvidar do sentido que lhe davam, tendo em conta o estado geral das ciências na época em que foi formulado pela primeira vez. Por incrível que pareça, foram precisamente aqueles que negavam vida à natureza que preconizavam que a imitássemos pela arte! Pode-se aqui aplicar as palavras deste profundo pensador: “a vossa filosofia mentirosa desembaraçou-se da natureza e quereis que a imitemos? Será que é para vos dar o prazer de exercer a mesma violência em relação aos discípulos da natureza?”¹³.

[294/394] A natureza era apenas para eles uma imagem muda, inteiramente morta, na qual não existia nenhuma palavra viva. Era uma carcaça vazia de meras formas a partir da qual deveria ser transposta numa imagem igualmente oca para a tela ou esculpida na pedra. Tal era realmente a doutrina desses povos antigos e rudes que, não vendo nada de divino na natureza, criaram ídolos, enquanto que, para o esclarecido povo dos Helenos, dotado de sensibilidade que lhes permitia apreender em tudo o rastro de seres vivos, permitindo que verdadeiras divindades brotassem do seio da natureza.

Mas o discípulo da natureza deveria, assim, tudo imitar sem distinção, copiando cada coisa integralmente? Ele só deve restituir os objectos belos e o que neles é belo e perfeito. Consegue-se maior precisão afirmando que, na natureza, o imperfeito mistura-se com o perfeito, a beleza com a fealdade. Como é que aquele que não concebia outra relação com a natureza, a não ser a imitação servil, poderia diferenciá-los? É típico dos imitadores apropriarem-se mais depressa e com maior facilidade das falhas do seu modelo do que dos seus méritos, na medida em que as primeiras oferecem características mais salientes e sinais mais distintivos. Assim, vemos que o feio foi reproduzido pelos imitadores da natureza com maior frequência, inclusive com mais paixão, do que o belo. Se não considerarmos as coisas

¹³ Estas palavras de J. G. Hamann, no *Kleeblatt hellenischer Briefe* II, p. 189, foram atenuadas no contexto do nosso objectivo actual, mas aqui estão elas na sua formulação literal: “A sua filosofia de impostores criminais eliminou a natureza e você gostaria que a imitássemos? Para lhe dar o prazer de ainda assassinar os discípulos da natureza?” – Oxalá a pessoa a quem o autor deve o seu primeiro contacto dos escritos desse espírito muito vigoroso, refiro-me a F.H. Jacobi, concorde em se comprometer, ou acelere pela sua palavra, a tão esperada publicação de obras de Hamann.

na sua essência, mas na sua forma vazia e abstracta, elas também não terão nada a nos dizer interiormente; para que nos respondam, precisamos aplicar-lhes a nossa alma [*Gemüth*] e espírito. Mas o que é a perfeição de cada coisa? Nada mais do que a vida criadora nela presente, a sua força de existir. Nunca aquele que representa a natureza como algo de morto, conseguirá operar essa transformação profunda, análoga ao processo químico, por meio do qual emerge, como que depurado pela chama, o puro ouro da beleza e da verdade.

Nada se alterou na concepção fundamental desta relação, | [295/395] mesmo quando se começou a sentir a insuficiência de tal princípio. Nem sequer quando Johann Winckelmann estabeleceu magistralmente as bases de uma doutrina e de um novo tipo de conhecimento. É certo que ele restabeleceu a alma, em toda a sua eficácia, na arte, elevando esta última da sua indigna dependência para a elevar até ao reino da liberdade espiritual. Intensamente emocionado pela beleza das formas nas criações da antiguidade, ensinou que o mais elevado propósito da arte seria, para lá da expressão de conceitos espirituais, a produção de uma natureza ideal e superior à realidade.

Contudo, se examinarmos em que sentido a grande maioria das pessoas compreendeu esta superação da realidade pela arte, tornar-se-á patente que, mesmo com esta doutrina, se manteve a concepção de natureza como mero produto e as coisas, como seres privados de vida, não tendo sido despertado em ninguém a ideia de uma natureza viva e criadora. Deste modo, estas formas ideais tão-pouco puderam, assim, ser avivadas por meio de qualquer conhecimento positivo da sua essência, e se as formas da realidade pareciam mortas para o observador morto, não estavam menos mortas as formas ideais; se não era possível nenhuma produção autónoma destas últimas, tão-pouco seria possível das primeiras. O objecto da imitação tinha sido modificado, mas a imitação permaneceu. O que substituiu a natureza foram as grandes obras da Antiguidade, cuja forma exterior os discípulos dedicavam-se a imitar, esquecendo o espírito que as preenchia. Ora, tais obras são, porém, igualmente inacessíveis; são, aliás, ainda mais inacessíveis do que as obras da natureza, de tal modo que nos deixarão ainda mais frios do que estas últimas se não lhes acrescentarmos o olhar espiritual para penetrar na sua casca e sentir a força que nelas se encontra.

Por outro lado, os artistas decerto obtiveram, desde daí, um certo ímpeto ideal, assim como representações de uma beleza posicionada acima da matéria, mas tais representações assemelhavam-se às belas palavras que não correspondem a actos. Se uma prática anterior da arte tinha gerado

corpos sem alma, tal concepção, em contrapartida, ensinou apenas o mistério da alma, mas não o do corpo. Como acontece frequentemente, a teoria passara, a passos largos, para o lado | [296/396] oposto, sem encontrar o justo meio vivificante.

Quem se atreveria a dizer que Winckelmann não reconheceu a beleza suprema? Mas, ele apresenta-a nos seus elementos separados; por um lado, beleza presente no conceito e que emana da alma; por outro, a beleza das formas. Mas qual é o vínculo actuante e eficaz que as une? Ou através de que força a alma é, como que num só sopro, criada juntamente com o corpo? Se a arte não é capaz de tal vínculo, tal como o faz a natureza, então não estaria apta a criar nada. Winckelmann não definiu esse termo médio vital, não nos ensinando como as formas podem ser geradas a partir do conceito. Assim, a arte adoptou aquele método que designaríamos como regressivo [*rückschreitende*], esforçando-se por ir da forma à essência. Mas não é, deste modo, que se obtém o incondicionado: este não é encontrado através de um mero incremento do condicionado. É por isso que as obras que tomaram como ponto de partida a própria forma indicam, qualquer que tenha sido o grau de elaboração de que foram objecto, como marca distintiva da sua origem, um vazio impossível de colmatar, justamente onde esperaríamos captar a perfeição, o essencial, o final. Fica, assim, excluído o milagre por meio do qual o condicionado poderia ser elevado ao incondicionado e que divinizaria o humano; o círculo mágico foi traçado, mas o espírito que nele deveria estar presente não aparece, recalcitrante à exortação daquele que considerava possível uma criação por meio da mera forma.

Longe de nós querer criticar o espírito deste homem perfeito, cuja doutrina imortal, verdadeira revelação do belo, foi mais a causa ocasional do que eficiente da orientação que seguiu a arte! A sua memória mantém-se sagrada para nós tal como a lembrança dos grandes benfeitores! Durante a sua época, ele permaneceu numa solidão sublime, como uma montanha. Não houve nenhum eco, nenhum sinal de vida, nenhuma pulsação em todo o vasto reino da ciência que acolhesse o seu esforço¹⁴. Mas, justamente

¹⁴ Winckelmann é único na sua época, não apenas pela objectividade do seu estilo, mas, também, pelo seu modo de ver. Há um | [297/397] tipo de pensamento que pensa passando por cima das coisas e um outro que as quer conhecer em si, na sua pura necessidade. *A História da Arte* de Winckelmann dá-nos o primeiro exemplo deste último tipo; este espírito só apareceu mais tarde noutras ciências, apesar da resistência de todos aqueles acostumados ao contrário porque bem mais cómodo de se seguir. Na época de Winckelmann só conhecíamos este tipo de mestres, devendo Hamann, de quem falámos, ser tido como uma excepção. Mas será que pertenceu ao seu tempo, uma vez que permaneceu incompreendido e sem influência? Se Lessing, o único homem da época que pode ser nomeado ao lado de Winckelmann, é excelente, é porque nessa época de subjectividade

quando surgiram os seus verdadeiros companheiros, | [297/397] este homem excelente foi-nos tirado para sempre. E, mesmo assim, deixou-nos um enorme legado! Pela sua mente [*Sinn*] e espírito, não pertenceu à sua época, mas | [298/398] antes à Antiguidade clássica ou, então, à era da qual foi o criador, a saber, o tempo presente. Ele forneceu, graças à sua doutrina, a primeira fundamentação desse edifício universal do conhecimento e da ciência da Antiguidade, que as épocas posteriores começaram a erigir. Foi o primeiro a quem ocorreu a ideia de considerar as obras de arte conforme as leis das obras eternas da natureza, já que, antes e depois dele, toda a criação da actividade humana foi considerada, e consequentemente tratada, como obra de uma arbitrariedade desprovida de qualquer lei. O seu espírito foi, para nós, como uma brisa proveniente dos climas mais suaves que dissipou com o seu sopro as nuvens do firmamento artístico de tempos

total e, embora tenha demonstrado o mais alto domínio deste pensar sobre as coisas, inclinou-se nostalgicamente, ainda que inconscientemente, para a outra maneira de pensar, não apenas no seu reconhecimento do espinosismo, mas em mais do que um outro trabalho, em particular na *Educação do Género Humano*. Contudo, sempre se assumiu como sendo um preconceito a ideia de que Lessing e Winckelmann teriam o mesmo sentimento e a mesma opinião em relação ao objectivo supremo da arte. – Vejamos alguns fragmentos de Lessing: “O destino verdadeiro das Belas-Artes só pode ser o de ser capaz de produzir sem a ajuda de qualquer outra. Tal é, na pintura, a beleza corporal.” – “Para se poder reunir belezas corporais de mais de um tipo, recorre-se à pintura histórica.” – “A expressão, a representação da história não foi o objectivo final do pintor. A história era apenas um meio para ele alcançar o objectivo final, a beleza na sua diversidade.” – “Parece evidente que os pintores modernos fizeram do meio um fim; pintam temas históricos apenas para pintar histórias, sem pensar que estão fazendo dessa arte apenas um instrumento de outras artes e ciências ou, pelo menos, que convertem a ajuda dessas outras artes e ciências num elemento imprescindível e que, deste modo, a sua arte perde todo o valor de uma arte original.” – “A expressão da beleza corporal é o destino da pintura.” – “Deste modo, a suprema beleza corporal suprema é a sua suprema destinação, etc.” (in *Pensamentos e opiniões de Lessing, reunidos por Friedrich Schlegel*, primeira parte, pág. 292). Que alguém penetrante como Lessing pudesse imaginar o conceito de uma beleza puramente *corporal*, ficando por aí, compreende-se; também entendemos, em termos estritos, que ele se tenha convencido que, abstraindo desse fim, a representação da beleza corporal na sua diversidade, não teria outra finalidade para a pintura histórica a não ser a *representação da história*. Mas se a doutrina de Winckelmann, tal como está contida em particular na *História da Arte* (os *Monumenti inediti* foram escritos para italianos e não têm o mesmo valor documental do que a | [298/398] primeira obra), for comparada com estas afirmações de Lessing e se se assumir, em particular, como sendo uma opinião de Winckelmann a ideia de que a representação de acções e paixões, em suma, o género supremo da pintura, foi inventada apenas para mostrar uma amostra da beleza corporal, então quem o diz mostra não ter entendido absolutamente nada de Winckelmann. Será sempre interessante comparar o ponto de vista do seu estilo exterior, assim como o interior, o *Laocoonte*, a obra mais profunda que foi pensada sobre arte no primeiro sentido indicado acima, com as obras de Winckelmann. A diferença total das duas maneiras de tratar um objecto tornar-se-á evidente aos olhos de todos.

imemoráveis, graças a quem podemos agora contemplar as estrelas de um céu límpido com olhos límpidos e livres de qualquer turvação. Como sentiu ele o vazio do seu tempo! Com efeito, se não tivéssemos nenhuma outra razão além do eterno sentimento de amizade e a inextinguível nostalgia da sua fruição, essa razão seria, já, o suficiente para sancionar o amor intelectual para com esse homem perfeito, clássico no modo de viver e de trabalhar. Se ele ainda sentiu alguma outra nostalgia além daquela que não o saciou, foi certamente a de um conhecimento mais íntimo da natureza. Nos últimos anos de vida, ele mesmo asseverou reiteradamente a amigos íntimos que as suas últimas reflexões abordariam o caminho que vai da arte à natureza¹⁵, pressentindo, por assim dizer, uma carência, o que lhe fazia falta para contemplar, na harmonia do universo, a beleza suprema que ele encontrava em Deus.

[299/399] A natureza surge-nos sempre, num primeiro momento, com uma forma mais ou menos rude e fechada. Assemelha-se à beleza sóbria e serena que não chama a atenção por meio de sinais gritantes nem atrai o olhar vulgar. Como podemos fundir espiritualmente esta forma aparentemente rígida a fim de que a força mais límpida das coisas flua juntamente com a força de nosso espírito, transformando-as num único fluxo [*Guß*]? Temos que ir para lá da forma para reencontrá-la viva, inteligível e realmente sentida. Consideremos, assim, as formas mais belas: o que vos restaria delas, afinal, se abstraíssemos o seu princípio activo? Nada a não ser um conjunto de propriedades sem grande importância tais como a extensão e as relações espaciais. Que uma parte da matéria se encontre ao lado e fora de outra, será que isso contribui nalguma medida para a sua essencialidade interna ou, pelo contrário, em nada? Em nada, como é evidente. Não é a justaposição que constitui a forma, mas antes o modo como ela se dá. Mas esta só pode ser determinada por uma força positiva que se contrapõe à justaposição, submetendo a multiplicidade das partes à unidade de um conceito, desde a força que opera no cristal até aquela que, como um suave fluxo magnético nas criações humanas, confere às partes da matéria uma posição e situação tais que o conceito, a unidade e a beleza essenciais se tornam visíveis.

Todavia, se queremos captá-lo como algo vivo, o espírito não só nos deve aparecer na forma como um princípio activo em geral, mas, também, como espírito e ciência produtivos. Se toda a unidade só pode ser de natureza e de origem espirituais, o que almeja toda investigação da natureza senão encontrar nela a própria ciência? Com efeito, aquilo do

¹⁵ Veja-se, por exemplo, a correspondência reunida por Daßdorf, II parte, p. 235.

qual o entendimento está ausente tão-pouco poderia ser o seu esboço; o que em si é privado de conhecimento não pode ser conhecido. A ciência através da qual a natureza opera não é, por certo, igual a qualquer ciência humana, que estaria ligada à reflexão sobre si mesma; nela, o conceito não se distingue da acção nem o projecto da sua execução. Daí a matéria bruta procurar cegamente | [300/400] uma figuração regular, assumindo inconscientemente puras formas estereométricas, as quais pertencem ao domínio dos conceitos, expressão de algo espiritual no seio do que é material. As estrelas possuem de maneira inata a arte sublime do número e da medida, aplicando-as aos seus movimentos sem terem um conceito do mesmo. O conhecimento vivo surge mais claramente nos animais, mas sem que eles sejam capazes de o aprender por si mesmos; é por isso que apesar de irem e virem sem pensar, vemos que eles realizam inúmeras operações, bem mais magníficas do que eles são em si próprios: o pássaro que, embriagado de música, se supera a si mesmo em cantos expressivos; a pequena criatura dotada de arte que, sem exercício ou lição, constrói com facilidade obras de arquitectura; todos eles guiados por um espírito superior que brilha em relâmpagos isolados de conhecimento, mas sem nunca irromper, como no ser humano, em pleno sol.

Esta ciência operante é, tanto na natureza como na arte, o elo que une o conceito e a forma, o corpo e a alma. Cada coisa é orientada por um princípio eterno esboçado no seio do entendimento infinito. Mas como é que este conceito se torna efectivo e assume uma forma corporal? Somente graças à ciência criadora, ligada de tal modo ao entendimento infinito, quanto o artista, aquele que capta a ideia da beleza no sensível, aquele que a representa numa forma sensível. Se se pode dizer feliz e, sobretudo, digno de louvor, o artista a quem os deuses outorgaram esse espírito criador, a obra de arte aparecerá excelente na medida em que nos mostrar, como que num só traço, essa força de criação autêntica que opera na natureza.

Há muito que se reconhece que, na arte, nem tudo é feito conscientemente, i.e., que uma força inconsciente deve unir-se à actividade consciente, sendo a perfeita união e a mútua interpenetração de ambas o que engendra o que de melhor e mais elevado há na arte. As obras desprovidas desse selo da ciência inconsciente reconhecem-se por um defeito visível: a falta de vida autónoma, independentemente do criador, enquanto que, onde opera tal ciência, a arte, pelo contrário, confere à sua obra a mais elevada clareza de entendimento | [301/401], dotando esta realidade inescrutável que a torna semelhante a uma obra da natureza. Com frequência, procurou-se explicar a posição do artista em relação à natureza através da máxima segundo a qual a arte, para ser o que é, teria de se afastar da natureza, retornando a esta última

apenas na sua derradeira realização. Parece-nos que o verdadeiro sentido de tal máxima só pode ser o seguinte: em todos os seres da natureza, o conceito vivo apenas se manifesta operando cegamente; se agisse do mesmo modo como age no artista, então este último em nada se distinguiria da natureza. Mas, se ele quisesse conscientemente submeter-se inteiramente à realidade efectiva, reproduzindo tudo o que existe com fidelidade servil, criaria máscaras, mas, de modo algum, obras de arte. Ele deve, pois, afastar-se do produto ou da criatura para se elevar à força criadora e apreendê-la espiritualmente. Deste modo, ele lança-se no reino dos puros conceitos; deixa para trás a criatura para, depois, recuperá-la com ganhos mil vezes maiores, e, nesse sentido, retornar à natureza. Esse espírito da natureza, que actua no interior das coisas e que apenas fala a linguagem simbólica das formas e das figuras, é o que o artista deve tomar por modelo, sabendo que só quando este o captura através de uma imitação viva é que lhe é dado criar algo de verdadeiro. Com efeito, obras que emergem de uma combinação de formas, ainda que inicialmente belas, seriam destituídas de toda beleza, já que a única coisa que concede beleza à obra ou ao seu todo já não é a forma, mas o que está além da forma, i.e., a essência, o universal, vislumbre e expressão do espírito inerente à natureza.

Não suscita qualquer dúvida o que se deve pensar desta idealização da natureza, tão incessantemente reclamada na arte. Essa exigência parece brotar de uma maneira de pensar segundo a qual o real consiste não na verdade, na beleza e no bem, mas no contrário disso tudo. Se o real fosse, de facto, oposto à verdade e à beleza, então o artista não precisaria de o elevar ou de o idealizar, mas, pelo contrário, teria de suprimi-lo e aniquilá-lo | [302/402], a fim de criar algo verdadeiro e belo. Mas como poderia algo existir realmente fora do que é verdadeiro? E o que é beleza senão a plenitude do ser indefectível? Que finalidade mais elevada poderia ter a arte, se não o de exhibir o que existe efectivamente na natureza? Como se espera superar a chamada natureza real, se ela tivesse de permanecer sempre além? Será que a arte dá vida uma efectivamente sensível às suas obras? Esta estátua não respira, nenhuma pulsação a anima, tão-pouco o sangue a aquece. Contudo, basta que consideremos que a finalidade e a intenção da arte consistem na apresentação do ser [*Seyenden*] verdadeiro para que comprovemos logo que tanto esta suposta superação e este aparente rebaixar-se são a consequência de um único e mesmo princípio. Apenas superficialmente as suas obras são, na aparência, animadas; na natureza, a vida parece penetrar com maior profundidade, unindo-se inteiramente à matéria. Mas a transformação constante da matéria e o destino universal que nos conduz à dissolução final não nos instruem, afinal de contas, sobre

o carácter inessencial de tal união, indicando-nos que não se trata de uma fusão efectivamente íntima? A arte que anima as suas obras de um modo superficial apenas expõe o inexistente [*Nichtseyende*] como inexistente. Como é possível, então, que as imitações do que se chama efectividade, mesmo levadas ao nível da ilusão, apareçam a uma mente minimamente educada, como falsas no mais elevado grau, inclusive dando a impressão de serem fantasmas, ao passo que uma obra, na qual vigora o conceito, acabe por arrebatá-lo com a plena força da verdade, ou melhor dizendo, seja a única capaz de o transportar ao mundo autenticamente real? Donde lhe provém isso a não ser do sentimento, mais ou menos obscuro, que lhe diz que o conceito é o único elemento vivo presente nas coisas, levando-lhe a conceber todo o restante como uma sombra vazia e vã? O mesmo princípio explica todos os casos opostos, citados como exemplos da superioridade da arte sobre a natureza. Quando a arte detém o passo rápido dos anos humanos, unindo a força da virilidade madura com o suave encanto do início da adolescência ou, então, mostrando uma mãe e os seus filhos e filhas, já crescidos, em plena posse de uma beleza robusta, que outra coisa faz a arte senão o de suprimir aquilo que é inessencial, a saber, | [303/403] o tempo? Se, como observou um excelente conhecedor¹⁶, cada rebento da natureza possui apenas um instante de verdadeira beleza perfeita, devemos igualmente afirmar que só tem um único instante de existência plena. Ele é nesse instante o que é para toda a eternidade; fora desse instante, está votado ao devir e ao perecer. A arte, na medida em que expõe o ser a tal instante, retira-o do tempo, permitindo que apareça no seu puro ser, na eternidade da sua vida.

Depois de se abstrair pelo pensamento tudo o que há de positivo e essencial na forma, esta deve aparecer como algo limitado e, de certo modo, hostil à essência, reenviando à que a mesma teoria que havia evocado a falsa e impotente idealidade contribuiu, simultânea e necessariamente, para a disformidade na arte. Certamente, a forma tornar-se-ia num limite para a essência, se subsistisse independentemente desta última. Mas, se a forma existe com e mediante a essência, como poderia esta sentir-se limitada por

¹⁶ Embora exista consenso que, nesta passagem, Schelling se refere a Goethe, o mesmo não acontece sobre o trecho em causa. O mais provável é aquele que se encontra nos escritos de Goethe sobre Winckelmann (1805). “Na verdade, os seres humanos só são belos durante um curto momento.” (*Goethes Werke*. XII 103). A meu ver, o seguinte trecho do Fausto também deve ser referido: “Se alguma vez ao momento disser: | Fica, tu que és tão belo! | Serás então livre de me prender, | Afundar-me-ei sem agravo nem apelo! [...] Pare o relógio e caia o ponteiro, | E que chegue o meu tempo então ao fim!” (*Fausto* vv. 1699-1706; Tradução portuguesa de João Barrento. Lisboa: CL. 1999, 105). [n.d.t.].

aquilo que ela mesma cria? A essência poderia, na verdade, ser violentada por meio de uma forma que lhe fosse imposta, mas nunca mediante a forma que dela própria emana. Nesta, ao contrário, a essência deve repousar tranquilamente, sentindo a sua existência como algo autónomo e encerrado em si mesmo. Na natureza, a forma nunca se define e se determina como uma negação, mas sempre como uma afirmação. Na verdade, concebe-se comumente a forma de um corpo como uma limitação da qual se padece; mas, se se considerar a força criadora, então ela revelar-se-á como uma medida que a força se impõe a si mesma e na qual ela aparece como verdadeiramente significante. Com efeito, a capacidade de dar uma norma a si mesmo é tida por uma excelência em tudo, inclusive como uma das mais elevadas. Da mesma maneira, a maioria considera negativamente o indivíduo, quer dizer, como aquilo que não constitui o conjunto ou a totalidade; todavia, nenhum ser particular subsiste pela sua limitação, mas, antes, pela força que lhe é inerente e com a qual ele se pode afirmar como um todo em face da totalidade.

Como esta força da singularidade e, portanto, também da individualidade, se apresenta como um carácter vivo, então o seu conceito negativo |[304/404] tem necessariamente como consequência a concepção insatisfatória e falsa do característico¹⁷ na arte. Morta e insuportavelmente rígida seria a arte que tencionasse expor a casca vazia ou a limitação do indivíduo. O que nós queremos não é certamente o indivíduo, mas, antes, o seu conceito vivo. Se, porém, o artista reconhece nele o vislumbre e a essência da ideia criadora, dando-lhe ênfase, ele acaba por fazer do indivíduo um mundo para si, um género [*Gattung*], um arquétipo eterno; e aquele que quer apreender a essência também não deve temer a rigidez e a severidade, visto que elas são condições da vida. Vemos a natureza que, na sua plenitude, aparece como a suprema doçura, almejar à determinabilidade de todos os indivíduos, visando, antes de mais nada, à rigidez, ao encerramento sobre si da vida. Da mesma forma que toda a criação é obra da suprema exteriorização, do mesmo modo o artista deve, num primeiro momento, negar-se a si mesmo, e descer até ao singular, sem temer o isolamento e a dor, nem mesmo o tormento da forma. Desde as suas primeiras obras, a natureza é absolutamente característica; ela inscreve a força do fogo e o brilho da luz na pedra dura, enquanto que, no rígido metal, encontramos a

¹⁷ Referência a uma polémica travada por Goethe com Aloys Hirt (1759-1837), professor de teoria e história da arte na Universidade de Berlim, na qual este último defendia o “característico” contra o neoclassicismo, a saber, que a arte, na Antiguidade, apresentaria sempre a marca da sua individualidade, condição e época. Cf. *Goethes Werke* XII 56-66. [n.d.t.].

doce alma da sonoridade; mesmo no limiar da vida, como que refletindo sobre a configuração orgânica, ela volta a afundar-se na petrificação, dominada pela força da forma. A vida das plantas consiste numa receptividade silenciosa; mas em que contornos precisos e estritos esta vida passiva se encontra encerrada? É apenas no reino animal que o conflito entre a vida e a forma parece realizar-se efectivamente. A forma disfarça as suas primeiras obras em recipientes duros e, quando estes desaparecem, o mundo animado retorna, sob o impulso de um instinto artístico, ao reino da cristalização. Acaba por emergir com mais audácia e liberdade, exibindo igualmente caracteres activos e vivos em todas as espécies. Na verdade, a arte não pode começar num patamar tão profundo quanto a natureza. Ainda que a beleza se estenda por todos os lados, há, no entanto, graus distintos de manifestação e de desenvolvimento da essência, e, portanto, diferentes graus de beleza; mas a arte reclama uma certa plenitude de beleza, não desejando ecoar sons ou notas soltas, nem mesmo um acorde isolado | [305/405], mas a melodia completa da beleza. Por isso, ela se prende imediatamente àquilo que há de mais elevado e desenvolvido, a saber, a forma humana. Na medida em que não lhe é dada abarcar o todo imensurável e, também, porque nas outras criaturas aparecem apenas fulgurações isoladas, somente no ser humano se manifesta a plenitude da existência sem nenhuma fissura, de tal modo que à arte não é somente permitido, mas exigido, ver o todo da natureza unicamente no ser humano. Justamente porque aqui a natureza reúne tudo num só ponto, ela recapitula, também, a sua inteira diversidade, percorrendo uma vez mais, mas com mais amplitude, o mesmo caminho que ela tinha percorrido em toda a sua extensão. Deste modo, surge a exigência de que o artista deva ser fiel e verdadeiro no que é limitado, para que apareça completo e belo no todo. Trata-se aqui de lutar com o espírito criador da natureza, que, também, no mundo humano, distribui as propriedades e caracteres numa diversidade inesgotável, não num combate lânguido e enfraquecido, mas, sim, forte e corajoso. O exercício contínuo no conhecimento do que faz a positividade das coisas deve preservá-lo da frivolidade, da languidez e da vaidade interior, antes de que ousar atingir, por meio da combinação e da fusão das formas finitas diversas, a máxima beleza nas criações que aliam uma extrema simplicidade com um conteúdo infinito.

Só a plena realização da forma pode aboli-la, sendo nisso mesmo que consiste a finalidade última da arte no que tem de característico. Mas se é verdade que a conformidade aparente à qual as almas fúteis aderem mais facilmente do que as outras, é nula interiormente, a harmonia superficial sem a plenitude do conteúdo pode também ser rapidamente atingida; se

a teoria e o ensino devem opor-se à imitação sem alma das formas belas, devendo também, e sobretudo, confrontar a tendência a uma arte amolecida [*verzärtelten*] e descaracterizada, a que se atribui nomes pomposos, mas que com isso apenas esconde a sua incapacidade de satisfazer as condições básicas da arte.

Esta beleza sublime, na qual a plenitude da forma | [306/406] suprime a própria forma, foi assumida na teoria da arte mais recente, após Winckelmann, não somente como a mais elevada, mas como a única medida. Mas, porque se negligenciou o fundamento profundo sobre o qual ela assentava, acabou-se por se forjar um conceito negativo da totalidade dos elementos afirmativos. Winckelmann compara a beleza com aquela água que, extraída da fonte, é considerada tanto mais saudável quanto menos sabor tiver. É verdade que a beleza suprema é desprovida de carácter; contudo, não tem no mesmo sentido em que dizemos que o universo não tem medidas determinadas, sem comprimento nem largura ou profundidade, visto que as contém todas numa infinitude igual, ou, então, que a arte da natureza criadora é sem forma, visto que ela própria não está submetida a nenhuma forma. É neste sentido, e apenas neste, que se pode dizer que a arte helénica, no seu apogeu, se elevou acima do carácter. Mas ela não se esforçou, de imediato, para isso. Num primeiro momento, desvencilhou-se das amarras da natureza para se elevar até à liberdade divina. Não de uma semente espalhada a esmo poderia ter medrado esta criatura heróica, mas somente a partir de uma semente profundamente enterrada. Apenas os poderosos movimentos do sentimento, assim como o profundo estremecimento da imaginação, ocasionado pelo impulso das forças naturais que animam e governam tudo o que é, poderiam impregnar a arte com a força irresistível mediante a qual permaneceu fiel à verdade, desde a rígida e enclausurada austeridade das figuras de épocas remotas até as obras que transbordam de uma graça sensual, engendrando espiritualmente a realidade mais elevada que os mortais puderam alguma vez contemplar. Assim como, nos gregos, a tragédia começa com o carácter mais nobre moralmente, a sua arte plástica inicia-se na austeridade da natureza, tendo sido a severa deusa *Atena* a sua primeira e única musa. Essa época é caracterizada por aquele estilo que Winckelmann descreve como austero e severo; o que lhe sucedeu, o estilo elevado, só pôde desenvolver-se mediante a intensificação do característico em direcção ao simples e sublime. Com efeito, nas imagens das naturezas mais perfeitas, i.e., divinas, não se tratou apenas de impor uma unidade à profusão de formas de que a natureza humana é capaz, mas a união deve ser de tal modo que | [307/407] nós a podemos representar no próprio universo, ou seja, a união deve ser de tal forma que as qualidades

inferiores, assim como aquelas que se relacionam, estão subordinadas a qualidades superiores e que todas, por fim, estejam subsumidas sob uma única e mesma qualidade superior, na qual as formas particulares se possam anular mutuamente enquanto particulares, continuando a subsistir segundo a essência ou a força. Assim, não podemos chamar de característico a esta elevada beleza e que é autosuficiente, porque ao fazê-lo estaríamos a pensar na limitação ou no condicionado da sua manifestação, ainda que o característico continue a agir indistintamente, como no cristal, o qual, mesmo sendo inteiramente transparente, não perde, apesar disso, a textura. Cada elemento característico mantém a sua acção, por mais suave que seja, e concorre para a produção da sublime indiferença da beleza.

O lado exterior ou a base de toda a beleza é a beleza da forma. Mas, como não há forma sem a essência, mesmo lá onde apenas há forma, também se encontra visível, ou pleno menos perceptível, algum carácter [*Charakter*]. Chamamos, assim, beleza característica à beleza na sua raiz, já que só desde esta raiz pode surgir a própria beleza, tal como um fruto. A essência certamente suplanta a forma, mas, ainda assim, o característico permanece o fundamento sempre activo do belo.

O mais eminente conhecedor¹⁸, a quem os deuses permitiram reinar tanto sobre a natureza como sobre a arte, compara o característico na sua relação com a beleza ao esqueleto na sua relação com a forma viva. Se interpretarmos esta pertinente imagem segundo a nossa visão, diríamos que, na natureza, o esqueleto não está separado da totalidade viva, como acontece no nosso pensamento; que o sólido e o mole, o determinante e o determinado, se pressupõem mutuamente e só podem existir em conjunto; é por isso que o característico vivo é já a figura total, nascida da acção recíproca entre o osso e a carne, o activo e o passivo. Se a arte e a natureza, nos seus graus mais elevado, pressionam a ossatura, outrora visível, para o interior, esta última nunca pode ser oposta à figura e à beleza, na medida em que contribui, de um modo determinante, tanto a uma como à outra.

Mas quanto a saber se esta beleza nobre e indiferente deve servir igualmente como a única | [308/408] medida na arte, pois parece ser a medida suprema, eis algo que depende do grau de extensão e de plenitude com o qual cada arte em questão pode operar. A natureza representa simultaneamente, no vasto domínio que é o seu, o superior com o inferior; criando o divino no ser humano, ela age, nos outros produtos, na simples matéria ou fundamento, de molde que, ao opor-se à essência, esta última apareça como tal. No mundo superior, i.e.,

¹⁸ Nova referência a Goethe. Cf. *Goethes Werke*. T.XII 75. [n.d.t.]

na própria humanidade, a grande massa torna-se, uma vez mais, na base em que o divino, contido unicamente num pequeno número, se manifesta pela legislação, pelo poder e pela fundação de novas crenças. Aí onde a arte actua mais intensamente com a diversidade da natureza, ela pode e deve mostrar novamente nas criações particulares para lá da medida suprema da beleza, a sua fundamentação e, digamos, o seu material. Aqui se desenvolve, pela primeira vez de uma maneira relevante, a natureza diversificada das formas artísticas. No sentido mais rigoroso do termo, a escultura [*Plastik*] rejeita dar espaço exterior ao seu objeto, pois carrega-o dentro dele. Mas é justamente isso que impede a sua maior expansão, vendo-se, de facto, obrigado a mostrar, por assim dizer, a beleza do universo num único ponto. Ela deve, então, visar imediatamente o objecto mais elevado, podendo apenas atingir a diversidade separadamente, mediante a exclusão rigorosa das resistências naturais. Isolando a pura animalidade na natureza humana, ela também logra efectuar criações inferiores, inclusive com harmonia e beleza, tal como nos ensina a beleza dos diversos faunos que foram conservados da Antiguidade. Ela pode, também, inverter o seu próprio ideal e aparecer, por exemplo, nas figuras desproporcionadas de *Sileno*, libertando-se uma vez mais da pressão da matéria por meio do tratamento lúdico e jocoso. Mas, ainda assim, vê-se obrigada a isolar totalmente a sua obra, para torná-la harmoniosa consigo mesma e criar um mundo para si, na medida em que, para ela, não há nenhuma unidade mais elevada na qual se pode reabsorver as dissonâncias do particular. Em contrapartida, a pintura está mais capacitada para se medir com o mundo, na extensão do que abarca, e a compor obras de uma escala épica. Não tem também cabimento um *Tersites*¹⁹ numa *Iliada* e, afinal de contas, o que é que não encontra | [309/409] lugar no grande poema heróico da natureza e da história? Aqui, o indivíduo dificilmente conta por si mesmo; o todo toma o seu lugar e aquilo que não seria belo por si mesmo acaba por se tornar mediante a harmonia do todo. Se a mais elevada medida da beleza fosse aplicada em todas as suas formas, numa extensa obra pictórica, em que as suas figuras estão conectadas através do espaço, a luz, as sombras e os reflexos, seguir-se-ia a monotonia mais contrária à natureza, pois, como diz Winckelmann²⁰, o mais elevado grau de beleza é em todo o lado o mesmo, permitindo apenas pequenos

¹⁹ Personagem da *Iliada*, descrito como sendo o guerreiro mais feio e de mau carácter de todo o exército dos Aqueus (II, vv. 212 e sgs.) [n.d.t.].

²⁰ Cf. Winckelmann. *Sämtliche Werke* V 216 [n.d.t.].

desvios. Estaríamos, então, a dar primado ao individual sobre o todo em vez de fazer o que ocorre quando surge uma totalidade a partir de uma multiplicidade, em que o singular deve estar subordinado a ela. Deste modo, numa tal obra, devem ser observadas gradações de beleza, já que esta é a única maneira de tornar visível a beleza plena concentrada num ponto central; é a partir de um desequilíbrio no individual que resulta o equilíbrio no todo. Aqui o característico, o limitado, encontra também o seu lugar, de modo que a teoria não deveria reenviar o pintor para este espaço estreito onde converge toda a beleza, mas, antes, à diversidade característica da natureza, a única que pode conferir a uma grande obra a plenitude de um conteúdo vivo. Assim pensavam, entre os fundadores da nova arte, o admirável Leonardo, assim como o mestre da beleza nobre, Rafael, que não só não temia, mas que preferia representar um grau inferior de beleza, do que parecer monótono, desprovido de vida e de realidade; ele sabia não apenas produzir a beleza perfeita, mas mesmo quebrar a sua uniformidade mediante a diversidade de expressão. Se o carácter pode, com efeito, expressar-se no repouso e no equilíbrio da forma, ele só está verdadeiramente vivo na sua actividade. Por carácter, entendemos uma unidade de múltiplas forças que produz continuamente um certo equilíbrio e uma medida precisa dessas forças, as quais correspondem, se não forem perturbadas, a um equilíbrio similar na regularidade das formas. Mas se queremos que esta unidade viva se mostre em acção e actividade, | [310/410] isso só será possível se as forças abandonarem o seu equilíbrio, irritadas por qualquer motivo. Todos reconhecem que esse é o caso das paixões.

Encontramos aqui o famoso preceito da teoria que exige a moderação, tanto quanto possível, da irrupção das paixões de forma a que não prejudiquem a beleza da forma. Contudo, acreditamos ter de inverter este preceito, formulando-o assim: a paixão deve ser temperada pela própria beleza. Com efeito, há que temer muito que a almejada moderação também seja compreendida negativamente, uma vez que a exigência real é antes opor-se à paixão com uma força positiva. Com efeito, da mesma forma que a virtude não consiste na ausência de paixões, mas, antes, no poder do espírito sobre as mesmas, também a beleza não é preservada pela sua eliminação ou diminuição, mas pelo poder que exerce sobre elas. É necessário, assim, que as forças da paixão se manifestem efectivamente, tornando patente que elas poderiam sublevar-se integralmente, mas que elas são reprimidas pela força do carácter, que elas se desfazem nas formas de uma beleza inquebrável como o corrente de um rio que inunda as suas margens, mas que não pode transbordar. Caso contrário, esta tentativa de

moderação seria semelhante à dos moralistas superficiais que, para terem razão com o ser humano, preferem mutilar a sua natureza, procurando expurgar radicalmente o que há de positivo nas acções, de forma que o povo se compraza com o espectáculo de grandes delitos para, ao menos assim, se revigorarem vendo algo de positivo.

Na natureza e na arte, a essência esforça-se, acima de tudo, para se realizar ou se representar a ela mesma no que é singular. É por isso que o grande rigor da forma se manifesta no início em ambas, pois, sem limitação, o ilimitado não poderia aparecer. Se não houvesse rudeza, a doçura tão-pouco poderia existir, e se a unidade deve fazer-se sentir, isso só pode ocorrer através da particularidade, da separação e do conflito. No começo, o espírito criador parece, então, perder-se inteiramente na forma, ficando impenetrável, encerrado sobre si e mesmo acre no conjunto. | [311/411] | À medida que ele logra unificar toda a sua plenitude numa mesma criatura, ele abandona, passo a passo, o seu rigor e onde delineou inteiramente a sua forma de modo a repousar e a captar-se nela, ele regozija-se de certo modo, começando a mover-se em linhas suaves. Esse é o estado da sua mais bela maturidade, o do seu florescimento, no qual o puro invólucro se completa, onde o espírito da natureza se liberta das suas amarras, sentindo a sua afinidade com a alma. A alma vindoura anuncia-se como uma amena aurora que se ergue acima de toda a figura. Ela ainda não se revelou, mas tudo se prepara para acolhê-la através do jogo subtil de movimentos delicados; os contornos rígidos diluem-se e suavizam-se em linhas mais suaves; uma essência adorável, que não é nem sensível nem espiritual, se espalha sobre toda a forma, preenchendo todos os contornos, todas as oscilações dos seus membros. Essa essência que, como disse, não é tangível, mas percebida por todos, constitui o que a língua grega designa como *Charis* e a nossa como graça [*Anmuth*]. Lá onde a graça surge sob uma forma plenamente realizada, a obra é perfeita, por parte da natureza; não lhe falta mais nada e todas as exigências foram cumpridas. Aqui também a alma e o corpo estão em perfeita harmonia. O corpo é a forma, a graça é a alma, não a alma em si, mas a alma da forma ou alma natural.

A arte pode deter-se neste ponto e aí permanecer, porque, pelo menos, já cumpriu toda a sua tarefa. A pura imagem da beleza, mantida neste plano, é a deusa do amor. Mas a beleza da alma em si, fundida à graça sensível, é a mais alta divinização da natureza.

O espírito da natureza só aparentemente se opõe à alma; em si, é o instrumento da sua manifestação; produz, é certo, a oposição das coisas, mas apenas para que uma única essência, que é a suavidade suprema e a reconciliação de todas as forças, possa emergir. Todas as outras criaturas

são movidas pelo puro espírito natural e afirmam a sua individualidade através dele. Apenas no ser humano, como num centro, a alma emerge, sem a qual o mundo seria como a natureza sem o sol.

| [312/412] Assim, no ser humano, a alma não é o princípio de individualidade, mas aquilo através do qual ele se eleva para além de todo o egoísmo [*Selbstheit*], tornando-o capaz de se sacrificar, de amar desinteressadamente e, o que é mais sublime, de contemplar e conhecer a essência das coisas, para que a arte aconteça. A alma já não se ocupa com a matéria e tão-pouco se relaciona imediatamente com ela, mas tão-só com o espírito que é a vida das coisas. Se embora apareça no corpo, ela está livre dele, cuja consciência só flutua nela, nas criações mais belas, como um sonho ligeiro que não a perturba. Ela não é uma propriedade, uma faculdade ou algo desse género. Ela não sabe, mas é ciência; ela não é boa, mas é a bondade, não é bela, tal como o corpo pode sê-lo, mas é a própria beleza.

Antes de mais, a alma do artista revela-se primeiro na obra de arte por meio da invenção no particular e, no todo, quando, enquanto unidade, ela paira sobre ele numa calma silenciosa. Mas ela deve tornar-se visível no que é representado seja como uma força primordial do pensamento, quando os seres humanos, inteiramente imbuídos de um conceito, são objecto de uma nobre meditação, seja como bondade imanente e essencial.

As duas encontram, também, a sua clara expressão no estado mais impassível, mas que se torna, todavia, mais vivo quando a alma se pode manifestar activamente e na oposição. E como são as paixões que perturbam a paz da vida, admite-se geralmente que a beleza da alma aparece sobretudo através de um domínio sereno no meio da tempestade das paixões.

Há, contudo, uma distinção importante a fazer. Para moderar estas paixões, que consistem apenas numa sublevação de espíritos inferiores da natureza, não é à alma que devemos fazer apelo, nem a podemos mostrar como oposta a elas, visto que onde a prudência [*Besonnenheit*] luta ainda contra elas, a alma nem sequer irrompeu. Elas devem ser moderadas pela natureza do ser humano, pelo poder do espírito. Há, porém, circunstâncias superiores, nas quais não apenas uma única força, mas o próprio espírito ponderado | [313/413] rompe todas as barreiras; com efeito, casos em que até mesmo a alma é subjugada pelo vínculo que a prende à existência sensível, bem como à dor que deveria ser estranha à sua natureza divina; casos em que o homem se sente afrontado e atacado na raiz da sua vida, não pelas meras forças da natureza, mas pelas forças morais; onde um erro do qual não é responsável o impele ao crime e, com isso, à infelicidade; onde o sentido agudo da injustiça exorta os mais sagrados sentimentos da humanidade à revolta. É o caso de todas as situações verdadeiramente

trágicas, no sentido sublime, tais como, por exemplo, aquelas que a tragédia [*Trauerspiel*] da antiguidade torna visível. Quando as forças cegas da paixão são agitadas, o espírito ponderado aí está para se tornar guardião da beleza; mas se o próprio espírito for arrastado, digamos, por uma força irresistível, então que poder protegerá e zelará pela sagrada beleza? Ou se até mesmo a alma sofrer, como se poderá salvar a si mesma da dor e da profanação? Reprimir arbitrariamente a força da dor ou do sentimento revoltado equivaleria a pecar contra o significado e a finalidade da arte, traindo, assim, a ausência de sentimento e de alma no próprio artista. Do facto da beleza, apoiando-se em formas grandes e sólidas, ter-se convertido em carácter, coloca à disposição da arte o meio de mostrar, sem violar a harmonia das proporções, toda a grandeza da sensibilidade. Com efeito, aí onde a beleza assenta sobre formas poderosas, apoiando-se sobre colunas inabaláveis, uma mínima alteração, mal perceptível, nas suas relações faz-nos apreender a grande força que foi necessária para a provocar. A graça santifica ainda mais a dor. A sua essência consiste no facto de ela não se conhecer a si mesma; mas como não foi adquirida arbitrariamente, tão-pouco pode ser perdida pelo arbítrio: quando uma dor insuportável, ou mesmo quando a loucura infligida por deuses vingativos, furta a consciência e a reflexão, a graça coloca-se como um demónio protector junto à figura dolorosa, fazendo com que esta não leve a cabo nada de inadequado nem nada que se oponha à humanidade, cuidando que se cair, caia como uma vítima pura e imaculada. O que a graça produz por uma acção natural, não é ainda a própria alma, mas | [314/414] o seu pressentimento [*Ahndung*], e na medida em que transforma a dor, o entorpecimento, e até a própria morte, na beleza, realiza o que faz a alma através de uma força divina. Contudo, esta graça, experienciada na mais extrema adversidade, estaria morta se não fosse transfigurada pela alma. Mas qual a expressão que lhe pode convir nesta situação? Ela liberta-se da dor e surge vitoriosa [*siegreich*], triunfante, ao renunciar ao seu elo com a existência sensível. Mesmo que o espírito da natureza possa despende as suas forças para preservá-lo, a alma não entra nessa luta; no entanto, a sua presença acalma até as tempestades da vida que luta e se debate dolorosamente. Esta força externa só pode apropriar-se de bens exteriores, não podendo alcançar a alma; pode desfazer um laço temporal, mas não consegue romper o vínculo eterno de um amor verdadeiramente divino. Longe de se mostrar rígida e insensível, nem renunciando ao próprio amor, a alma revela-se antes no sofrimento e no que supera a existência sensível, elevando-se, assim, acima das ruínas da vida e da felicidade exterior até à glória divina.

Tal é a expressão da alma que o criador do Níobe nos mostrou na sua imagem. Fez-se uso, aqui, de todos os meios de que a arte pode servir-se para amenizar aquilo que há de terrível. A potência das formas, a graça sensível e mesmo a natureza do objecto, suavizam a expressão pelo facto da dor, excedendo toda a expressão, a suprime novamente, em que a beleza, que parece impossível de salvar, é salva de toda a lesão ao petrificar justamente o momento anterior à ferida. Mas o que seria disto tudo sem a alma e como é que esta se revelaria? No rosto da mãe, vemos não apenas o sofrimento que lhe causa a visão das suas crianças mortas na flor da idade, não apenas a angústia mortal pela resgate das filhas que lhe restam e da mais nova que se refugia no seu colo, não somente a sua indignação [*Unwillen*] contra a crueldade dos deuses ou, pelo menos, como se defendeu, o seu frio desdém; vemos tudo isso, mas não por si só; com efeito, através da dor, da angústia e da ira, o amor eterno resplandece, qual luz divina, como a única coisa inalterável e é, neste amor, que a mãe aparece não como foi, mas como é, ligada eternamente ao que ela ama.

| [315/415] Qualquer um reconhece que a grandeza, a pureza e a bondade da alma também têm expressão sensível. Como se poderia conceber isso a não ser se o princípio em acção na matéria fosse já um ser aparentado e semelhante à alma? Ora, existem diferentes níveis artísticos na representação da alma, dependendo se está ligada ao mero característico ou se conflui visivelmente com a elegância [*Huld*] e a graça²¹. Quem não vê que esta moralidade elevada, que se encontra naturalmente nas obras de Sófocles, vigora já na tragédia de Ésquilo? Mas, esta última ainda se encontra aprisionada numa casca áspera, comunicando-se em menor medida ao todo, precisamente porque falta ao vínculo graça sensível. Contudo, apesar disso, a graça sofocliana pôde emergir dessa austeridade e dessas graciosidades, ainda terríveis, próprias da arte primitiva; e, com ela, deu-se igualmente a completa fusão dos dois elementos, a qual nos faz duvidar se, nas obras de tal poeta, é a graciosidade moral ou a graça sensível que mais nos deleita. Isso é igualmente verdadeiro para as produções plásticas de estilo ainda severo, em comparação com a suavidade do estilo tardio.

Se a graça, para lá de ser a transfiguração do espírito natural, é igualmente a ligação entre a bondade natural e o fenómeno sensível, é evidente que a arte deve convergir em direcção a ela na sua qualidade de núcleo central. Esta beleza que decorre do acordo perfeito da bondade moral e da graça

²¹ Há novamente graus artísticos na manifestação da alma: o primeiro em que ela se apresenta como um elemento discernível, mais em si do que plenamente realizado; a segunda, onde ela se confunde visivelmente com a elegância e a graça. [nota da primeira edição].

sensível, arrebatá-nos e encanta-nos, onde a encontramos, com o poder de um milagre. Com efeito, porque geralmente ocorre o contrário, a saber, que o espírito da natureza manifesta em toda a parte a sua independência em relação à alma, resistindo-lhe mesmo de certo modo, aqui parece fundir-se com ela como se se tratasse de um acordo voluntário através do fogo interior do amor divino; o espectador é acometido, com uma clareza instantânea, pela memória da unidade original entre a essência da natureza | [316/416] e a essência da alma, dito de outro modo, pela certeza que toda a oposição é aparente, i.e., que o amor é o vínculo que une todos os seres e que a bondade pura é o fundamento e o conteúdo de toda a criação. Aqui, a arte supera-se a si mesma, por assim dizer, convertendo-se uma vez mais num mero instrumento. Neste cume, a graça sensível torna-se novamente num invólucro e no corpo de uma vida mais elevada; aquilo que outrora constituía o todo, agora é tratado como parte, e, com isso, a relação mais sublime entre a arte e a natureza é efectivamente alcançada, tendo em conta que esta última faz da primeira um meio onde a alma pode tornar-se visível. Mas, se nesse florescimento da arte, tal como no florescimento do reino vegetal, todos os graus anteriores se repetem, então torna-se possível discernir, pelo contrário, quais as diferentes direcções que a arte pode emergir daquele núcleo central. É particularmente aqui que se manifesta com a maior nitidez a diferença natural entre as duas formas de arte plástica. Com efeito, na medida em que expõe suas ideias por meio de coisas corpóreas, a escultura [*Plastik*] parece necessariamente encontrar o seu vértice no perfeito equilíbrio entre a alma e a matéria; se conferir uma preponderância a esta última, afundar-se-ia abaixo da sua própria ideia; mas é totalmente impossível que ela eleve a alma à custa da matéria, já que se o fizesse, teria que se ultrapassar [*übersteigen*] a si mesma. Com efeito, como diz Winckelmann a propósito de *Apolo de Belvedere*, o perfeito escultor não irá valer-se de mais matéria para alcançar, na sua obra, o seu objectivo espiritual; mas também, inversamente, tão-pouco irá depositar na alma mais força do que aquela que é imediatamente revelada na matéria, pois a sua arte consiste precisamente em expressar o espiritual de um modo totalmente corporal. A escultura só pode atingir o seu verdadeiro cume em naturezas cujo conceito implique que sejam sempre na realidade efectiva [*Wirklichkeit*] tudo aquilo que já o são segundo a ideia ou a alma, i.e., nas naturezas divinas. Assim, ainda que nenhuma mitologia a antecedesse, a escultura já teria chegado por si só aos deuses, inventando-os inclusive, caso não os tivesse encontrado. Como, além disso, o espírito tem novamente, no seu grau mais profundo, a mesma relação com a matéria do que aquela que nós atribuímos à alma – visto que esta é o princípio | [317/417] da

actividade e do movimento, do mesmo modo que a matéria o é do repouso e da inactividade –, a lei que impõe a moderação da expressão e da paixão será uma lei fundamental decorrente da sua natureza; contudo, esta lei não é apenas válida para as paixões inferiores, mas, também, se nos é permitido dizer, para as mais elevadas e divinas, aquelas de que a alma é capaz no deleite, na oração [*Andacht*] e na adoração [*Anbetung*]; e como os deuses são os únicos a serem eximidos destas paixões elevadas, também a escultura tende à execução de imagens de naturezas divinas.

Porém, a pintura parece constituir-se de um modo inteiramente diferente da escultura [*Skulptur*]. Na verdade, diferentemente desta última, a pintura não expõe os seus objectos mediante coisas corpóreas, mas mediante luz e cor, e, portanto, através de um meio incorpóreo e, de certo modo, espiritual; também não apresenta as suas imagens como se fossem os próprios objectos, mas deseja expressamente que as consideremos como imagens. Ela não confere, em si e para si, a mesma importância à matéria que lhe é dada pela escultura e, por essa razão, quando eleva o material acima do espírito, parece afundar-se a si mesma mais profundamente do que faz a escultura em casos semelhantes; mas, pelo contrário, parece legítimo que ela dê à alma, com maior autoridade, uma clara preponderância. Lá onde visa ao que há de mais elevado, a pintura decerto irá enobrecer as paixões mediante o carácter ou moderá-las-á por meio da graça ou fará transparecer nela o poder da alma. Em contrapartida, são justamente essas paixões superiores, fundadas no parentesco da alma com um ser superior, que são integralmente apropriadas à sua natureza. Com efeito, se a escultura equilibra perfeitamente a força graças à qual um ser subsiste no mundo exterior, agindo na natureza, e a força mediante a qual subsiste interiormente e enquanto alma, a ponto de excluir o mero sofrimento, pelo contrário, a pintura favorecerá a alma, amenizando o carácter de força e de actividade, transmutando-a em devoção e paciência, graças ao qual o ser humano se torna mais receptivo às inspirações da alma assim como às influências mais elevadas.

Esta contradição, por si só, esclarece não apenas a proeminência inevitável da escultura na Antiguidade, assim como da pintura no mundo moderno, em que, no mundo antigo, era inteiramente plástica, ao passo que o mundo moderno | [318/418] fez mesmo da alma um instrumento doloroso de revelações superiores; mas esta oposição mostra também que não é suficiente aspirar ao que é plástico na forma e na representação, e que é preciso, antes de mais tudo pensar e sentir de maneira plástica, i.e., antiga. Contudo, se o abuso da escultura no domínio da pintura é uma corrupção da arte, reduzir a pintura à condição e à forma plásticas, é impor-lhe limites

arbitrários. Com efeito, se a escultura, como o peso, se exerce sobre um único ponto, a pintura, ao criar, pode, tal como a luz, preencher o espaço [*Weltraum*] inteiro.

Uma prova desta universalidade sem limite da pintura é a sua própria história, assim como o exemplo dos grandes mestres que, sem ferir a essência da sua arte, desenvolveram com perfeição cada um dos seus graus, de sorte que também podemos reencontrar na história da arte a mesma sucessão que pôde ser assinalada no objecto. Não exactamente segundo o tempo, mas, antes, segundo a ordem real²². Deste modo, é com Michelangelo que surge a mais antiga e poderosa época da arte tornada livre, aquela em que ele exhibe a sua força, ainda indomada, nas criações colossais, do mesmo modo que, como o narram os poemas do mundo primitivo, assim como os seus símbolos, a *Terra* criou, em primeiro lugar, após as uniões [*Umarmungen*] com *Úrano*, os *Titãs* e os *Gigantes* que assaltaram os *Céus*, ainda antes de aparecer o doce reino dos | [319/419] deuses serenos. Parece-nos que a obra *Juízo Final*, com a qual aquele espírito superior cobriu a Capela Sistina e que é a quintessência da sua arte, lembra mais as primeiras eras da Terra, assim como as suas criaturas, do que os tempos mais recentes. Fascinado pelos fundamentos mais recônditos da figura orgânica e, em particular, da figura humana, não recua perante o terrível, antes o procura intencionalmente, despertando-o do seu repouso nas obscuras oficinas da natureza. Compensa a falta de delicadeza, de graça e de agradabilidade com a expressão da força mais extrema; e se ele provoca o horror com as suas representações, trata-se daquele assombro que, como reza a fábula, o antigo deus Pã costumava disseminar quando, de súbito, irrompia nas assembleias humanas. A natureza, em geral, produz o extraordinário isolando ou excluindo propriedades opostas; em Michelangelo, a gravidade [*Ernst*] e uma profunda força natural predominam sobre a graça

²² Se houvesse espaço para uma demonstração mais pormenorizada, teríamos podido justificar como cronológica a sucessão aqui estabelecida. Poderíamos, com efeito, relembrar que o *Juízo Final* só foi iniciado após a morte de Rafael. Mas o estilo de Michelangelo nasceu com ele, logo antes de Rafael. Sem conceder maior credibilidade do que merece à tradição segundo a qual a visão das primeiras obras romanas de Michelangelo teria influenciado o jovem Rafael, nem imputar ao acaso o facto deste último, partindo de um estilo ainda tímido, tenha chegado à audácia e à grandeza de uma ordem perfeita, não se pode, no entanto, negar que não só o estilo de Michelangelo foi uma das bases da arte de Rafael, mas que, graças a ele, a arte em geral acedeu, pela primeira vez, a uma plena liberdade. – De Correggio poder-se-ia dizer de uma maneira talvez ambígua: é através dele que a verdadeira idade do ouro floresce, embora ninguém se enganará sobre o sentido destas palavras ou ignorará o que o autor sustenta como o cume da pintura moderna.

e a sensibilidade da alma, a fim que fosse possível mostrar a supremacia de uma força puramente plástica na pintura dos tempos modernos.

Após o apaziguamento da violência inicial e do desejo violento de nascer, o espírito da natureza transfigura-se em alma, dando origem à graça [*Grazie*]. A arte atinge esse nível, depois de Leonardo da Vinci, com Correggio, em cujas obras a alma sensível é o fundamento real da beleza. Isso não é apenas visível nos suaves esboços das suas figuras, mas, também, naquelas formas que mais se assemelham às naturezas puramente sensíveis das obras da Antiguidade. Nele floresceu a verdadeira idade de ouro da arte, que o gentil reino de *Cronos* trouxe à Terra; aqui, a inocência jocosa, o desejo sereno e o prazer infantil, sorriem em rostos abertos e felizes; aqui, as saturnais da arte são celebradas. A expressão geral desta alma sensível é o *chiaroscuro* [*Helldunkel*] que Correggio cultivava mais do que qualquer outro. Com efeito, o que o pintor põe no lugar da matéria, é a obscuridade; ela é o material no qual de se deve conectar a fugaz aparição da luz e da alma. Assim, quanto mais a escuridão se funde com a claridade, a um ponto em que ambos fazem um único ser, num único corpo e | [320/420] numa única alma, mais o espiritual aparece sob uma forma corporal e mais este último se eleva ao nível do espírito.

Depois de superadas as restrições da natureza e suprimido o monstruoso, fruto da primeira liberdade, a forma e a figura são embelezadas pelo pressentimento da alma; o céu, clareando-se, permite que o terrestre, devidamente suavizado, possa unir-se ao elemento celeste, e esta, por sua vez, à suave esfera humana. Rafael toma posse do Olimpo radioso e conduz-nos da terra para a assembleia dos deuses, entre os seres imortais e bem-aventurados. O florescer da vida perfeitamente cultivada, o perfume da fantasia e o tempero [*Würze*] do espírito exalam, juntos, nas suas obras. Ele não é somente pintor, é filósofo e poeta simultaneamente. O poder do seu espírito encontra-se ao lado da sabedoria, de maneira que, do modo como apresenta as coisas, elas são ordenadas na eterna necessidade. Com ele, a arte atingiu a sua finalidade e, como o puro equilíbrio entre o divino e o humano podem existir, por assim dizer, num só ponto, as suas obras estão marcadas com o selo da singularidade.

A partir daqui, para dar cumprimento a cada possibilidade que nela se enraíza, a pintura só podia continuar a mover-se numa única via; e o que quer que tenha sido feito durante as renovações posteriores da arte, quaisquer que tenham sido as diferentes direcções que ela tentou, parece que apenas um indivíduo entre todos logrou fechar com uma espécie de necessidade o círculo dos grandes mestres. Assim como a moderna fábula de *Psique* encerra o círculo das antigas histórias dos deuses, também a

pintura, mediante a preponderância que concedeu à alma, pôde aceder a um novo nível artístico, embora não mais elevado. A isso aspirou Guido Reni, tornando-se o verdadeiro pintor da alma. É o que nos parece significar todo o seu esforço, muitas vezes incerto e que, nalgumas obras, se perca no indefinido, interpretação confirmada, ao lado de um pequeno número de quadros, na obra-prima que se pode admirar na vasta colecção do nosso rei. Na figura da Virgem que ascende ao céu, toda a severidade e rigidez plásticas | [321/421] desaparecem até ao último traço; a própria pintura não se parece com a *Psique*, solta e liberta das formas rígidas, voando com as suas próprias asas até à sua transfiguração? Não há aqui nenhum ser que subsista no exterior através de uma força determinada da natureza; nela, tudo expressa delicadeza e paciência serena, mesmo a sua carne facilmente perecível, cuja propriedade é designada no idioma alsaciano [*welsche*] com o nome de *morbidezza* e que totalmente diferente daquela com que Rafael reveste a Rainha do Céu, a qual desce dos céus e aparece ao Papa suplicante e a uma santa²³. A observação segundo a qual o modelo das cabeças femininas de Guido é a *Níobe* da Antiguidade tem, por certo, razão de ser, mas o fundamento de tal semelhança não está, em absoluto, numa imitação meramente arbitrária; uma mesma aspiração pode ter levado ao uso de meios iguais. Se a *Níobe* florentina é o epítome da escultura, enquanto expressão da alma nesta arte, o quadro conhecido também representa, por seu turno, um ponto máximo da pintura, que ousa mesmo aqui libertar-se da necessidade das sombras e da obscuridade, produzindo os seus efeitos através da pura luz.

Se se pode admitir que a pintura concede, em função da sua natureza particular, um peso superior à alma, então a teoria e o ensino ganhariam muito trabalhando sempre em direcção àquele núcleo central originário que é, aliás, o único a partir do qual a arte pode ser gerada novamente, visto que, pelo contrário, a arte teria que escolher entre permanecer imobilizada, uma vez alcançado o último nível mencionado, ou degenerar num estilo limitado. Com efeito, este padecer superior conflitua com a ideia de um ser absolutamente energético, do qual a arte tem por missão exhibir a imagem e o reflexo.

Uma mente [*Sinn*] justa sempre se regozijará em poder contemplar um ser igualmente digno no seu aspecto individual e criado, tanto quanto é possível, independente; na verdade, a própria divindade olharia, com prazer, uma criatura que, dotada de alma, também exteriorizasse energicamente,

²³ Schelling refere-se à pintura de Rafael, *Madona Sistina* ou *Madonna di San Sisto*, de 1512. [n.d.t.]

através da sua existência sensível e actuante, a nobreza da sua natureza.

Vimos como a obra de arte, surgida das profundezas da natureza²⁴,

²⁴ Todo este tratado mostra que o fundamento da arte, assim como da beleza, reside na vitalidade da natureza. No que diz respeito à doutrina actual | [322/422] da filosofia, parece que os críticos oficiais a conhecem melhor do que os próprios autores. Foi assim que aprendemos, a partir de um periódico [*Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung*, n.d.t.], aliás justamente apreciado, que um especialista [Heinrich Luden, n.d.t.] deste tipo afirmou que, segundo a estética e a filosofia modernas (conceito cómodo no qual estes semi-sábios lançam tudo o que é desagradável, aparentemente para se livrarem melhor disso), só existiria beleza na arte e não na natureza. Gostaríamos de saber onde a filosofia e a estética modernas proferiram uma tal afirmação, precisamente se nos lembrarmos que conceito os juízes deste tipo costumam vincular à palavra natureza, em particular na arte. Ao expressar tal opinião, o crítico em causa não tem más intenções; procura antes apoiá-la com uma demonstração rigorosa na linguagem e nas formas da nova filosofia. Escutemos esta excelente demonstração! ‘O belo é a manifestação do divino no terrestre, do infinito no finito. A natureza é certamente, também, uma manifestação do divino, mas esta natureza que existiu desde o começo dos tempos e que durará até ao fim dos dias, apenas aparece no espírito do homem e só é bela na sua infinitude’. Qualquer que seja a maneira como entendemos esta infinitude, há uma contradição em dizer que a beleza deve ser uma manifestação do infinito no *finito*, mas que a natureza só é bela na sua infinitude. Ora, duvidando de si mesmo, o especialista objecta que qualquer parte de uma obra bela pode ser ela mesma bela, como, por exemplo, a mão ou o pé de uma bela estátua. Mas (e é assim que ele soluciona esta dúvida), onde vamos encontrar a mão ou o pé de um tal colosso (a saber, a natureza)? O nosso especialista filósofo trai, assim, o valor e a sublimidade do seu conceito de infinitude da natureza. Esta infinitude encontra-a na extensão incomensurável. Que haja uma verdadeira infinitude essencial em cada parte da matéria é um exagero ao qual o nosso homem judicioso [*billig*] não se arriscará, apesar de ele falar a linguagem da filosofia moderna. Não se podia imaginar, sem extravagância, que o ser humano possa ser um pouco mais do que, por exemplo, a mão ou o pé da natureza – na verdade, o seu olho, mas que, além disso, você também teria de encontrar noutro lugar uma mão ou um pé. Por isso, a própria questão não lhe deve ter parecido suficientemente demolidora e o seu autêntico esforço filosófico só começa apenas aí. Certamente é verdade, pensa este excelente homem, que tudo o que é individual na natureza é uma aparição do eterno e do divino – mas será bem o caso neste indivíduo? –; ora, o divino não aparece *como* divino, mas como terrestre e perecível. – Eis o que ele designa como arte filosófica! Da mesma forma que no teatro das sombras, as silhuetas vão e vêm sob o comando *Apparais* [aparece, n.d.t.] e *Disparais* [desaparece, n.d.t.], [323/423] também o divino aparece e desaparece, segundo o critério do artista. Mas isto não é mais do que um prelúdio de um silogismo futuro, cujas partes merecem a pena de serem salientadas:

- (1) ‘O individual, como tal, não é mais do que uma imagem do devir e do perecer – não a ideia do devir e do perecer, mas um exemplo dos dois, tendo em conta que ele devém e perece.’ (assim, poder-se-á dizer que um *belo* quadro constitui um exemplo do devir e do perecer, visto que ele logo que começa a receber progressivamente as suas cores, obscurece, é agredido pelo fumo, o pó, os vermes e as traças).
- (2) ‘Ora, nada aparece na natureza que não seja individual’ (anteriormente, tudo o que é individual era uma manifestação do divino no individual).

| [322/422] começa com a determinação e a limitação, para só então desenvolver a sua infinitude e plenitude interiores, transfigurando-se em graça | [323/423] e alcançando finalmente a alma. Mas era preciso representar separadamente o que, no acto criador da arte amadurecida, consiste num único acto. | [324/424] Nenhuma doutrina ou regra prescritiva pode criar essa fertilidade espiritual. Ela é a pura dádiva da natureza, a qual se encerra, aqui, pela segunda vez, na medida em que ao realizar-se integralmente, confere à criatura a sua força criativa. Contudo, do mesmo modo que, na grande marcha da arte, esses estágios se sucedem um após o outro, até se transformarem num único grau, no seu ponto supremo, assim também, uma formação genuína no indivíduo só pode irromper onde esta se aumentou regularmente a partir da semente e da raiz até à floração. A exigência de que a arte, como aliás todo o outro vivente, deve partir dos seus primeiros começos, retornando a eles a fim de se rejuvenescer, pode parecer uma doutrina severa numa época, em que foi dito frequentemente que a beleza mais elaborada provinha de obras de arte já existentes, podendo atingir o último propósito num simples passo. Não possuímos já o

(3) Logo, nada pode ser belo na natureza, visto que o divino, que deve, contudo, aparecer como algo de durável e permanente (no tempo, sem dúvida!) no que é terrestre para que haja beleza, enquanto a natureza compreende apenas coisas individuais, logo percíveis. Que demonstração magnífica! Ela sofre, no entanto, de vários defeitos, dos quais mencionaremos só dois. Em primeiro lugar, a segunda afirmação segundo a qual na natureza só aparecem coisas individuais; mas onde agora existem apenas coisas isoladas, havia anteriormente três coisas: A) o divino, B) o particular no seio do qual ele aparece, C) o que resulta dessa união, i.e., algo que é simultaneamente divino e terrestre. Mas, eis que o nosso homem contemplando o seu rosto no espelho da filosofia moderna, esquece completamente o seu aspecto anterior. De A, B e C ele agora apenas vê B, de que é fácil provar que não é o belo, pois só C, segundo a sua explicação, deveria sê-lo. Ele não quis dizer que *C não aparece*, porque sobre isso também já tinha opinado outra coisa. Com efeito, A (o divino) não aparece para si, mas apenas através do individual, i.e., através de B e, portanto, em C. Mas B só *existe*, em geral, na medida em que A aparece nele e, assim, unicamente em C. C é, então, precisamente a única coisa que aparece efectivamente. – O segundo vício do raciocínio consiste no corolário inserido na conclusão, embora apenas como meia certeza, quase como uma pergunta: o divino enquanto tal deveria, *contudo*, aparecer como algo de durável e permanente!

Apesar das suas boas intenções, o nosso homem confundiu obviamente a ideia do que é eterno em si, fora do tempo, com o conceito do que é permanente no tempo e que dura indefinidamente, e por isso exige o último quando deveria ver o primeiro. Ora, se o divino só pode aparecer no que perdura infinitamente, terá que nos dizer onde pode conceber uma aparição do divino na beleza artística.

Inevitavelmente, este homem tão instruído voltar-se-á para um outro tempo, censurando os outros, talvez não sem razão, de fazer um mau uso da filosofia moderna | [324/424] e, como se vê facilmente, a inteligência deve ir-se aperfeiçoando, graças uma série de potências cada vez mais compreensivas.

que é excelente e perfeito? Por que deveríamos voltar, agora, ao originário e ao disforme?

Se os grandes fundadores da arte moderna tivessem pensado o mesmo, nunca teríamos visto os seus milagres. Eles, também, tinham diante de si as criações dos antigos, esculturas de vulto e baixos-relevos que poderiam transpor imediatamente para pinturas²⁵. Mas essa apropriação de uma beleza que não se adquiriu por si, | [325/425] e que é, por consequência, incompreensível, não poderia acalmar uma inclinação artística que se voltava para o originário, a partir do qual o belo deveria novamente ser gerado, livre e pleno da força primitiva. É por isso que não temeram parecer

²⁵ Não se pode dizer que os primeiros ou fundadores mais antigos da pintura moderna tiveram sob os seus olhos os monumentos da arte antiga. Como o respeitável Fiorillo sublinha expressamente na sua *História das artes do desenho* (I, p. 69), ainda não se tinha descoberto qualquer pintura ou estátua antigas na época de Cimabue e Giotto; eles ainda se encontravam abandonadas debaixo da terra. ‘Ninguém poderia, portanto, pensar em formar-se segundo os padrões que os antigos nos legaram, sendo a natureza o único objecto de estudo para os pintores. Nas obras de Giotto, discípulo de Cimabue, pode verificar-se que ela já tinha sido consultada com diligência’. Seguindo o seu caminho, que permitiria preparar e conduzir aos clássicos, até que, como observa o historiador na página 286, a casa dos Médici (principalmente com Cosmè [Cosimo Tura, n.d.t.]) começou o convívio com obras de arte da Antiguidade. ‘Até então, os artistas contentavam-se com as belezas que a natureza lhes oferecia, | [325/425] mas essa observação diligente tinha a vantagem de preparar um tratamento mais científico da arte, e os artistas filósofos seguintes, tais como [Leonardo, n.d.t.] da Vinci ou Michelangelo começaram a investigar quais as leis permanentes que estão subjacentes aos fenómenos naturais’. Contudo, mesmo a redescoberta das obras de arte dos antigos na época destes mestres e de Rafael, não resultou, de forma alguma, na imitação no sentido em que se divulgou mais tarde. A arte permaneceu fiel ao caminho percorrido antes e realizou-se inteiramente por si própria, não acolhendo nada do exterior, mas esforçando-se, antes, para atingir, de uma maneira original, o fim que tinham perseguido esses padrões e coincidindo com eles, apenas, no último ponto da perfeição. Foi só no tempo dos Carracci que a imitação da Antiguidade, que significa algo completamente diferente de cultivar o sentido *pessoal*, se tornou num princípio formal que passou, graças a Poussin, para as teorias artísticas dos franceses, que só têm um entendimento inteiramente literal de quase todas as coisas superiores. Seguidamente, com Mengs, e como resultado de uma má compreensão das ideias de Winckelmann, este princípio introduziu-se entre nós e provocou na arte alemã de meados do último século uma tal moleza [*Mattheit*] e ausência de espírito, com um tal esquecimento do sentido original que mesmo as revoltas isoladas contra este estado de coisas obedeceram ainda, na maior parte dos casos, a um sentimento erróneo que levou a uma tentativa de imitação ainda pior. Quem pode negar que ultimamente tenha aparecido na arte alemã um sentido muito mais livre e original, o que, se tudo correr bem, dá grandes esperanças e faz mesmo esperar a vinda de um espírito que abrirá na arte o mesmo caminho, superior e mais livre, que a poesia e as ciências já começaram a trilhar, a única via onde poderia existir uma arte que nós poderíamos genuinamente dizer *nossa*, i.e., uma arte adequada ao espírito e às forças do *nosso* povo e do *nosso* tempo.

ingênuos, sem artifício e secos, comparados com os sublimes antigos e tão-pouco de cultivar a arte, com lentidão, no seu broto indiscernível e ainda não desabrochado, até ao momento em que a graça tivesse chegado. Como explicar que contemplemos hoje essas obras dos antigos mestres, de Giotto ao mestre de Rafael, movidos por uma espécie de devoção, inclusive por uma certa predilecção, a não ser porque a fidelidade dos seus esforços e a grande seriedade da sua serena e voluntária limitação, não nos impusessem respeito e admiração? Assim, a geração actual relaciona-se com eles, tal como eles | [326/426] se relacionavam com os antigos. Nenhuma tradição viva, nenhum vínculo de formação cultivada organicamente, une a sua época à nossa; temos de recriar a arte seguindo o mesmo caminho que eles seguiram, mas com a nossa própria força, para lhe sermos iguais. Se nem aquele estio tardio da arte, nos finais do século XVI e princípios do XVII, que pôde gerar algumas novas flores em velhos troncos, foi capaz de fazer germinar novas e férteis sementes, muito menos pôde plantar, por si, um novo tronco da arte. Mas rejeitar obras de arte perfeitas e ir em busca, como alguns gostariam, dos seus começos ainda simples e ingênuos, a fim de os imitar, eis o que seria um novo e talvez maior equívoco: nem sequer lograriam retornar ao original, e a sua simplicidade não seria mais do que afectação, de aparência hipócrita.

Porém, que perspectiva a época actual poderia brindar a uma arte que brotaria de uma nova semente e desde a raiz? Apesar de tudo a arte depende, em grande medida, do espírito da sua época e quem poderia prometer àqueles primórdios sérios a aprovação da nossa época quando a arte, por um lado, dificilmente obtém a mesma aprovação concedida a artefactos de um luxo desnecessário e quando, por outro lado, artistas e amadores, totalmente incapazes de entender a natureza, louvam e exigem o ideal?

A arte nasce apenas do movimento vivo das forças mais íntimas do ânimo e do espírito, a que chamamos entusiasmo. Tudo o que cresceu partindo de início árduos ou modestos, elevou-se até se converter nalgo forte e elevado, consegui-o graças ao entusiasmo. Foi assim nos impérios e nos estados, nas artes e nas ciências. Tal não resulta, contudo, da força do individuo, mas do espírito que se espraia pelo todo. Com efeito, a arte é particularmente dependente da opinião [*Stimmung*] pública, da mesma forma que as plantas mais delicadas dependem do ar e do clima. Carece de um entusiasmo pelo sublime e pela beleza, comparável àquele que, na época dos Médicis, tal como um quente sopro primaveril, fez eclodir imediatamente todos os grandes espíritos; precisa de uma constituição política semelhante àquela que nos apresenta Péricles no seu louvor a Atenas, | [327/427] e que nos garanta a autoridade clemente de um

regente paternal, mais seguro e mais durável do que um governo popular, permitindo que cada força se mova livremente e onde o talento gosta de se mostrar, visto que cada um é apreciado segundo o seu mérito, onde a inactividade é uma vergonha e a vulgaridade não encontra louvor, na medida em que se aspira a uma meta ambiciosa e extraordinária. Apenas quando a vida pública é posta em movimento pelas forças que elevam a arte, é que esta última pode beneficiar da primeira, pois, sem abandonar a nobreza da sua natureza, a arte não poderia guiar-se por nada que lhe fosse exterior. A arte e a ciência só podem movimentar-se sobre os seus próprios eixos; o artista, como todo aquele que age pelo espírito, segue a lei que Deus e a natureza gravaram no seu coração e mais ninguém. Ninguém pode ajudá-lo, pois ele tem de ajudar-se sozinho; deste modo, não pode encontrar fora de si mesmo a sua recompensa, visto que tudo o que ele não produzisse por si seria imediatamente tido por nada; é precisamente por isso que ninguém pode comandá-lo ou prescrever o caminho que ele deve seguir. Se é deplorável que tenha de lutar contra sua época, é tanto mais desprezível se com ela for indulgente. E como isso lhe seria sequer possível? Sem um grande e universal entusiasmo há somente seitas, mas nunca uma opinião pública. Não se trataria de um gosto firme nem tão-pouco de grandes conceitos de um povo inteiro, mas apenas de vozes individuais de alguns juízes escolhidos arbitrariamente que decidiriam sobre o mérito; e a arte, que na sua nobreza se basta a si mesma, passaria a mendigar aplausos e prestar serviços, quando deveria justamente reinar.

Épocas diferentes partilham entusiasmos diferentes. Não deveríamos esperar que a época presente tenha o seu, tendo em conta que o novo mundo que agora se constitui, tal como existe quer externamente quer internamente e no próprio ânimo [*Gemüth*], não pode mais ser medido pelo conjunto de critérios que até agora governaram a opinião, exigindo abertamente padrões mais elevados e anunciando uma completa renovação? Não deveria a arte devolver este sentido, graças ao qual a natureza e a história se reabriram mais vivamente, aos seus grandes objectos? Tentar fazer faíscas com as cinzas daquilo que já passou para, a partir delas, querer reacender um fogo universal, | [328/428] eis um esforço inútil. Mas apenas uma mudança nas próprias ideias é capaz de erguer a arte da sua lassidão; somente um novo saber, uma nova fê, podem provocar um entusiasmo pelo trabalho, permitindo manifestar, numa vida rejuvenescida, uma glória semelhante àquela que a precedeu. Uma arte exactamente igual, em todas as suas determinações, à arte dos séculos precedentes, é algo que nunca retornará; com efeito, a natureza nunca se repete. Não haverá um mesmo Rafael, mas será um outro que, por vias similares, chegará ao

cume da arte. Desde que não se negligencie esta condição fundamental, a arte ressuscitada mostrará nas suas primeiras obras, como a arte anterior, a sua finalidade e destinação: embora provenha de uma outra força original nascente, a graça já está presente, apesar de velada, no desenvolvimento do que é nitidamente característico, estando a alma já predeterminada em ambas. Obras que irrompem desse modo já são, mesmo na sua imperfeição inicial, necessárias e eternas.

Devemos confessar que, com essa esperança num novo renascimento de uma arte inteiramente original, temos em mente, sobretudo, a nossa pátria. Afinal, na mesma época em que a arte renasceu na Itália, já surgia de um solo nacional essa vigorosa criação artística do nosso grande Albrecht Dürer; era especificamente alemão e, contudo, aparentado àqueles cujos doces frutos foram amadurecidos pelo sol mais aprazível da Itália. Um povo que iniciou a revolução do modo de pensar na Europa moderna, cujas grandes invenções testemunham a sua força espiritual, que deu leis ao Céu²⁶ e sondou profundamente, mais do que qualquer outro, a Terra; um povo no qual a natureza enraizou, mas do que em qualquer outro, um sentido inabalável de rectidão e uma inclinação para o conhecimento das primeiras causas; este povo terá de chegar necessariamente a uma arte própria.

Se é verdade que os destinos da arte dependem do destino geral do espírito humano, com quantas esperanças devemos então considerar a pátria vindoura, onde um regente²⁷ sublime deu | [329/429] liberdade ao entendimento humano, asas ao espírito e realidade às ideias filantrópicas, enquanto os povos evoluídos [*gediegene*] conservam ainda as sementes vivas dos dons artísticos antigos, e célebres centros da antiga arte alemã se lhe uniram. Mesmo que as próprias artes e ciências fossem banidas por todo o lado, encontrariam refúgio sob a protecção de um trono, onde uma temperada sabedoria segura o ceptro, a graça [*Huld*] se embeleza com a rainha²⁸, e se glorifica o amor ancestral à arte, graças ao qual o jovem príncipe²⁹, que hoje recebe júbilo sonoro da pátria agradecida, num objecto de admiração para as nações estrangeiras. Estas encontrariam, aqui, disseminadas, por todo o lado, as sementes de uma futura existência vigorosa, assim como um sentido de comunidade [*Gemeinsinn*] já comprovado e, apesar das vicissitudes do tempo, teriam, pelo menos,

²⁶ Referência provável a Kepler (1571-1630). [n.d.t.]

²⁷ Nova referência a Maximiliano I, José da Baviera. [n.d.t.]

²⁸ Frederica Carolina Guilhermina de Baden (1776-1841). [n.d.t.]

²⁹ Futuro Luís I da Baviera (1786-1868). Reinará entre 1825 e 1848, tendo sido sempre um apoiente entusiasta de Schelling. [n.d.t.]

encontrado o vínculo de um único amor e de um mesmo entusiasmo geral pela pátria e pelo rei, a quem os votos de saúde e de preservação até aos limites mais extremos da vida não deixariam de ser elevados calorosamente neste templo que *ele* mesmo ergueu para as ciências.